

CAECILIA.

Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XXXIV. Jahrg.

ST. FRANCIS, WIS., MAERZ 15, 1907.

No. 3

Das Te-Deum.

(Fortsetzung.)

Das noch folgende kann als Anhang des *Te Deum* betrachtet werden, immerhin in dem Sinne, dass darin die Gedanken des Hymnus fortgeführt und abgeschlossen werden. Namentlich wird „das in Vers 20 und 21 mehr subjectiv ausgesprochene Gebet auf das ganze Volk, auf die gläubige Gemeinde ausgedehnt“ (Bone). Es sind, mit Ausnahme von Vers 26, Versikeln aus Psalmen.

22. u. 23. *Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic hereditati tuae. Et rege eos et extolle illos usque in aeternum.*

Gib Heil, o Herr, deinem Volke und segne dein Eigenthum, und leite und unterstütze sie bis in Ewigkeit.

Diese beiden Verse stehen wörtlich in Psalm 27, 9. „Dein Eigenthum“ = dein dir eigentümliches Volk. „Leite sie“, indem du wie ein Hirte für sie sorgst. Das Gebet des Psalmisten für das Volk Gottes des alten Bundes wird nun verrichtet für das Volk Gottes des neuen Bundes.

24. u. 25. *Per singulos dies benedicimus te. Et laudamus nomen tuum in saeculum et in saeculum saeculi.*
Alle Tage preisen wir dich und loben deinen Namen in Ewigkeit und von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Entnommen dem Psalm 144, 2. Um der Führung des Herrn und der einstigen Herrlichkeit nicht verlustig zu gehen, müssen wir erfüllen unsere Lebenspflicht: Gott zu verherrlichen in Wort und Werk. In Vers 24 und 25 versichern wir, dieser Pflicht nachkommen zu wollen.

26. *Dignare, Domine, die isto sine peccato nos custodire.*

Würdige dich, o Herr, uns am heutigen Tage ohne Sünde zu bewahren.

27. *Miserere nostri, Domine, miserere nostri.*

Erbarme dich unser, o Herr, erbarme dich unser!

28. *Fiat misericordia tua, Domine, super nos, quemadmodum speravimus in te.*

Deine Barmherzigkeit, o Herr, walte über uns, wie wir auf dich unsere Hoffnung setzen.

Vers 27 ist entnommen dem Psalm 122, 3; Vers 28 dem Psalm 32, 22. Sofort nach der in Vers 24 und Vers 25 ausgesprochenen Versicherung kommt dem Beter zum Bewusstsein, wie „der Geist zwar willig, das Fleisch aber schwach ist“ (Matth. 26, 41), wie der Mensch leicht zugänglich ist der Sünde, welche im schroffsten Gegensatze zu der soeben angekündigten Verherrlichung Gottes steht. Darum die demütige Bitte um die Hülfe, die Gnade Gottes, welche Bitte in Vers 27 einen gesteigerten Ausdruck erhält. Bei all seiner Sündhaftigkeit und Schwäche beruhigt sich der Beter im Hinblick auf die göttliche Barmherzigkeit (Vers 28).

29. *In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum.*

Auf dich, o Herr, hoffe ich, ich werde in Ewigkeit nicht zu Schanden werden.

So in Psalm 30, 2. Das Denken und Fühlen des Beters erhebt sich zu freudigem Affekte; denn das Vertrauen auf Gott hat die festeste Gestalt angenommen. So klingt das *Te Deum* aus in jenem Tugendakte, der uns in den Mühen, Kämpfen und Leiden des irdischen Lebens begleitet und begleiten soll — der Hoffnung.

III. Einteilung und Grundgedanken. Gestützt auf die nun gegebenen Erklärungen können wir das *Te Deum* in folgende Teile zergliedern: I. Lobpreis des Einigen Gottes durch die ganze Schöpfung, die unsichtbare und sichtbare (Vers 1-6). II. Lobpreis des Dreieinigen durch die Heiligen des Himmels (Apostel, Propheten, Martyrer) und durch die streitende Kirche auf Erden (Vers 7-13). III. Dankender Lobpreis des menschengewordenen Sohnes Gottes in seiner ewigen Glorie, seiner Menschwerdung, im Werke der Erlösung und in seiner Verherrlichung, wie auch Bitte an den Gottmenschen um die Zuwendung der Erlösungsfrüchte zur Erlangung der ewigen Herrlichkeit (Vers 14-21). — Anhang: Fortführung und Abschluss des an Christus gerichteten Bittgebetes (Vers 22-29).

Ueber den reichen Inhalt des *Te Deum* schreibt Fürstabt Gerbert: „Suchst du das Allelujah (Lobet Gott)? Das *Te Deum laudamus* ist nichts anderes als die Antwort da-

rauf. Willst du die kleine Doxologie: *Gloria Patri* u.s.w.? Unser Hymnus ist die Ausführung. Verlangst du die grosse Doxologie? Unser Lobgesang ist das Seitenstück, welches den Gedankengang, ja selbst wörtliche Ausdrücke und Wendungen daraus entlehnte. Oder das Trisagion? Es ist vollständig in dem *Sanctus, sanctus, sanctus* u.s.w. aufgenommen mit vorhergehenden deutlichen Anklängen an die Präfation. Oder das *Kyrie*? Du findest es wörtlich in dem *Miserere nostri, Domine* wieder."

(Fortsetzung folgt.)

Tote Punkte.

(Schluss.)

Vor keiner Sache pflegt der Musikausübende hilfloser zu stehen, als wenn er sich auf dieses Feld der Tonbildung wagt. Auf keinem Musikgebiet pflegt die Reklame kühner vorzugehen als auf dem strittigen Boden der Tonbildung. Es gibt da närrische Käuze, die es für eine Beleidigung ansehen würden, wenn man sie mit „Singlehrer“ titulierte. Man geht einem unliebsamen Zwischenfalle aus dem Wege, wenn man, die Füße abstreifend die Firmentafel genauer mustert und sich das Attributum fest einprägt mit der Anrede: „Herr Lehrer der Tonbildung, gestatten Sie, dass ich mich vorstelle!“

Einer will immer besser die Sache verstehen, als der andere. Der eine sagt: „Den Ton lasse man recht vorn bilden, da trägt der Gesang, die Stimme besser!“

„Unsinn“, sagt der andere, „solche Töne werden viel zu flach. Der Ton gehört nach hinten. Man singe also etwas hohl, zum Beispiel: „löben statt leben, *Kyriö* statt *Kyrie*.“ Und der Streit tobt weiter, bis—ja wer das wüsste. Da hilft nur eins: „Arbeiten, und nicht verzweifeln.“ Es geht nicht anders. Mensch, besinne dich auf dich selbst. Fange, Singleiter und Chorlehrer, bei dir selbst an. Nimm Unterricht, höre fleissig, wie die anderen es treiben, und prüfe dein Urteil am Urteile bewährter Autoren. Langsam ist der Weg; aber er führt zum Ziele. Einen andern gibt es nicht. Bilde deinen Geschmack und du wirst erkennen, wo die Linie sich ins Unschöne verliert.

Die eigene Singbildung ist notwendig. Freilich: da haben wir einen wunden Punkt berührt, einen Punkt, woran so manches Musikbildungsinstitut krankt. Man ist noch nicht ganz auf rechter Fährte. Wenn man die Stoffpläne der Seminare in ganz Deutschland durchblättert, so möchte es uns scheinen, als ob der künftige Lehrer nur Organistendienste zu verrichten habe und als müsse er in den Stand gesetzt werden, das fehlende Notenmaterial seiner künftigen Kirche durch Schaff-

ung neuer Tonwerke zu ergänzen und zu vermehren.

Es ist keine Frage, dass die kontrapunktische Schulung der in Frage kommenden Lehrer- und Dirigentenkreise eine ausserordentlich tüchtige genannt werden muss. Und man wird durchweg heute einen künstlerisch gehobeneren Organistenstand antreffen wie vor 1866, dem Grundjahre des Cäcilienvereins. Die Probe aufs Exempel liefert der Cäcilienvereins-Katalog. Eine glänzendere Betätigung, eine der Breite nach gesteigerte Vermehrung der Beteiligten ist kaum denkbar, und es erregt die Leistungsfähigkeit katholischer Musikverlagsfirmen die Bewunderung, ja die Verwunderung „stiefbrüderlich“ verwandter Kreise.

Aber—und hier kommt ein besonders grosses „Aber“—aber uns will es auch bei ernstester Prüfung vorkommen, als habe die Ausstattung der künftigen Sängelerhrer mit dem besonderen Wissen eines Singlehrers, mit dem besonderen Können-Müssen eines Chorführers nicht gleichen Schritt gehalten.

In der Regel hält man den Dirigenten für fertig, der mit seinem Chore nicht „herauskommt“, der sicher die Einsätze anzugeben weiss, der das Piano zur rechten Zeit erstrebt und an gegebenen Stellen abzutönen weiss.

Sein Chor, der Charakter seines Chores der Stimme nach bleibt ewig derselbe. Dieselbe Schärfe, die gleiche Härte, die bekannte Eckigkeit, dieselben Tricks immer wieder genau an derselben Stelle. Mit einem Worte—kein Wachsen von innen heraus. Kein Veredeln des Sprechausdrucks, kein Zunehmen an Atemlänge, kein Mildern und Umbiegen der einzelnen Spitzen mitten im ganzen Chortone. Das Fehlen jedes pulsierenden, atmenden Lebens, das erst die Komposition und gerade den einfacheren Satz zum Leben ruft und ins Reich des Schönen erhebt. Keine Individualisierung des Chores.

Zu schnell begnügt man sich mit dem Urteil: „Ich leiste, was ich kann.“ Es müsste besser heissen: „Er leistet nicht das was er kann, weil er nicht kennt, was er kann.“

Auf diese Seite der Tonbildung an den künftigen Lehrern und Priestern, an den künftigen Singlehrern und Chordirigenten wird in vielen Fällen noch viel zu wenig Gewicht gelegt. Wie schaurig mancher Priester singt, der gern Besseres leisten möchte, ist zur Genüge bekannt. Von dem vielen, was daran traurig ist, erscheint uns dies als das Beklagenswerteste. Die Herren mit voller philosophischer Bildung sagen: „Mein Gott, ich singe, wie mir mir der Schnabel gewachsen ist. Ich kann nicht anders!“

Also: selbst nicht vorgebildet in diesem selbst dem Fachmann schwierigsten Fache,

wie es die Tonbildung einmal ist, fällen sie ein Urteil über sich, das abzugeben erst eine gehörige Zeit und ernste Versuche ermöglichen. Sie benützen ihre Unfertigkeit als Schild, der sie schützen soll vor etwaigen Versuchen, Fortschritte zu machen, wo sie erst nur ganz kleine Schritte mühsam gegangen sind. Es gibt keinen, der bei gutem Willen und entsprechendem Studium nicht merkbliche Fortschritte im Singen gemacht hätte.

Niemand hat eine Ahnung davon, was ein Mensch für Ziele erreichen kann betreffs Ohr und Kehle, wenn er sich ernstlichen Studien hingibt. Man kann mitunter Wunder erleben.

Dieser Aberglaube an die *constantia impotentiae* der ist es, der uns so das Blut in die Wangen treibt. Man erwartet Resultate ohne Potenzen in einer Kunst, die zu den schwersten aller Künste gehört.

Man empfindet es als Mangel an Bildung, wenn einer schlechte Aussprache hat. Dass einer singend verrät, dass ihm das ABC jeglicher Sing- und Tonbildung fehlt, das hat wohl niemand zum Erröten gebracht. — Höchstens aus Angst — nicht aber aus Scham.

Dieses sich Verstecken vor einer Aufgabe, die auch zur allgemeinen Bildung gehört, ist des Menschen unwürdig. Es sind immer nur noch Ausnahmen, wo auf einem Lehrer- oder Priesterseminare Ton- und Deklamationsübungen getrieben werden. Die Erfolge aber sind hoch ehrenvoll. Hingegen gibt es Anstalten, wo die rectores froh sind, wenn sie einen Kandidaten haben, der die Tonleiter sicher trifft, damit er mit den anderen ein bisschen herumschustern kann.

Und dabei leben wir in der Diaspora. Wozu wir das sagen?

Weil die anderen Kreise berechtigtermaßen einen hohen Wert auf die Deklamations- und Singkunst legen. An der Universität Leipzig besteht ein besonderer Kursus unter Leitung eines akademisch vorgebildeten und künstlerisch ausgebildeten Leiters. Und die katholischen, geistlichen Herren, die hier studieren, haben schon oft bedauert den Mangel einer solchen Einrichtung an den katholischen Fakultäten. Das ist der tote Punkt.

Ein Ähnliches gilt auch von den Lehrerbildungsanstalten. Wir haben trotz eifriger Nachfrage noch keinen Fall ausfindig machen können, wo ein Lehrer aus Seminar berufen worden wäre, weil er gut singen kann. Nicht einmal das ist geschehen, dass bei Konkurrenz der Bewerber die bessere Singzensur des einen Kandidaten den Ausschlag gegeben und zur Berufung an eine Anstalt geführt hätte, die sich, weil mehrere Musiklehrer an dem Seminar wirken, den „Luxus“ eines tüchtigen Singlehrers hätte gestatten können. Das ist auch ein toter Punkt.

Und die Folge der einseitig kompositorisch

und organistisch ausgebildeten Lehrer in Schule und Kirche, in Stadt und Land ist: Der Singunterricht wird, in dem berechtigten Streben nach Abkehr vom alten Schlandrian, Zielen zugeführt, die das Kind zum treffsicheren Sänger machen, aber nicht zum chöntönenden Menschenkinde.

Auch das ist ein toter Punkt. Wer bezahlt diese Irrungen und Versäumnisse? Das Kind, in seinem Leben in der Kirche.

Warum singt die Kirche am Todestage des Heilandes: „*Laudate Deum in cytharis et organis benesonantibus*?“

Sie will auf die Auferstehung vorbereiten. Zu einer solchen soll die edle Tonkunst mit-helfen. Aber „*benesonantibus*.“

Also weg mit den toten Punkten in Priester- und Lehrerseminarien, dann werden sie auch in frisches Leben sich auflösen in ihnen und in den Kirchenschören.

Dann wird der „bessertönende“ Dirigent schon wissen, was er mit dem Chorale anzufangen hat.

Warum singen die Leutchen nicht allzu gern den Choral? Weil sie da hören, wie wenig gebildet sie singen. Dieser Spiegel behagt ihnen nicht. Und doch wie gut ist er.

Das Fundament aller Tonbildung aber ist der lose, der weiche, der volle, der biegsame Ton mit flachliegender Zunge.

Das weitere nächstliegende Element ist die bindende Zusammenziehung der Melodie im strengsten Legato. Alles ausgeführt auf einem weichen bequemen Piano, das da entsteht ohne Zurückhaltung der Luft und ohne Druckluft auf Tonhöhen, in die der **einzelne** Sänger beim **Einzelsingen** selbst einstimmt. Natürlich ohne Verpackung — ohne Begleitung.

Wen der Arzt untersuchen will, der muss sich ausziehen. Wessen Stimme man kennen lernen will, der singe allein und ohne Verkleidung. Nur so erfährt der Musikdirektor die etwaigen Fehler der Organeinstellung. Nur so ist er ein Singlehrer.

Dass dazu viele Opfer gebracht werden müssen ist klar. Aber diese Mühe begeistert.

Wir kennen Leute, die über 30 Jahre alt, noch in dieser Zeit lernten, das „r“ mit der Zunge singen. Allerdings dauerte es 3 Jahre, ehe es dem bewunderungswürdigen Eifer gelang. Aber es gelang. Und ein solcher Fall schafft Nachahmung.

So bleiben sie alle munter diese lieben opferbereiten Herren und Damen. So wachsen sie und verwinden den schlimmsten Zustand, in den ein Chor verfallen muss, wenn ihm nicht immer *neue* Ziele gesteckt werden: in den Zustand der Gleichgültigkeit, der Langeweile. Das ist nach unserer Meinung der tote Punkt.

—b.

(Fl. Blätter für Kath. Kirchenmusik.)

The Blessing of the Palms.

As Lent advances and we gradually progress towards Easter, the Church increases her efforts to predispose our souls for the efficacious celebration of the Passion of our Lord. On the Sunday before Easter, known by the title of Palm Sunday, the ceremony of blessing and distributing palms is observed, commemorative of our Lord's triumphant entrance into Jerusalem previously to His Passion. This triumphant entry is represented by a solemn procession. The Church desires that the truth to be expressed should be clearly and deeply impressed upon the faithful; with palm-branches, therefore, as the symbol of victory and peace, the participants proceed to honor the King of Peace. Here, as in all other Divine services, the Church wishes to dispense graces, for which reason palm branches are *blessed*; they should bestow graces and blessings upon the faithful. The celebration may, accordingly, be divided into two parts: the blessing of palms and the procession. The solemnity connected with its development gives evidence of the great importance which the Church attaches to this ceremony. A similar arrangement is manifested in the order of blessing the palms and the liturgy of the holy Mass. Here we find an Introit, Collect, Epistle, Gradual, Gospel, and a Preface with the Trisagion, as introductory parts to the blessing of palms. The reason for the similarity might be explained by the following reflections: the lifeless creature, created by God for the service of man, in the work of redemption becomes a means for the dispensing of graces. It attains its most exalted sanctification in the holy sacrifice of the Mass, in which, as bread and wine, it affords the substance which renders possible the union of God with man,—it affords the Son of God the appearances under which He gives Himself to be the food of our souls. A similar, though by far inferior sanctification, for corresponding purposes, is accomplished in the blessing of palms. As in the Introit of the Mass the subject of the festival to be celebrated is announced, the ceremony of the blessing of palms likewise commences with the antiphon "*Hosanna filio David.*" The melody is in the seventh tone. This mode is expressive of joyful expectation and intense happiness, therefore very appropriate in this place. Ordinarily, the melodies of the seventh tone appear unfamiliar to us on account of the striking contrast between the major third b, and the second below the tonic, f; here, however, the relation of the melody is evident. The augmented fourth, f-b, is evaded, and a joyful enthusiasm proceeds from the melody; this is

admirably expressed at the words "*Hosanna,*" and "*O Rex,*" where the melody ascends from the Tonic through the major third to the Dominant, d.

The following Collect contains a petition that God, Who, by the death of His Son, has made us hope for those things which we believe, may grant that, by His resurrection, we may arrive at the happy end of our journey, etc. Thereupon the Sub-deacon chants the Epistle. It is from the fifteenth chapter of the book of Exodus, and relates the affecting history of the murmurs of the children of Israel in the desert—their lamentations for having left the slavery of Egypt, because they lost the sensual pleasures of its flesh-pots, the shady groves of its palm trees, and the crystal rivulets and refreshing fountains of Elim, forgetful that they were only toiling under temporary labors and journeyings through a desert that was eventually to lead them to their happy land of promise, and how their compassionate and indulgent God tolerated their ungenerous murmuring, urging them to be patient, and that He would send them manna to support them till they reached their happy destination. It is easy to discern the relation of this epistle to the celebration of the feast. The exodus of the Israelites out of Egypt into the promised land is a figure of the life of the Church in the new law. Freed from the tyranny of Satan, she proceeds through the desert of this life, finally to arrive at the heavenly Jerusalem. And since, at the same time, the fact is recalled of how God revealed His glory by sending His chosen people the manna, a distinct allusion is made to the love of the Prince of peace, Who, in the Church of the New Testament, manifests His love by giving Himself to the faithful to be the food of their souls. How salutary the lesson for ourselves! To encourage us to bear patiently the trials and difficulties we encounter in this life of mortification, virtue, and religion—to cheer our drooping spirits, to remind us that we are only flying from the slavery of our passions through the desert pilgrimage of this world—that our woes are transient—that God will feed our souls with the manna of His own Body and Blood, to support us on our way to the heavenly Canaan, the country of our everlasting inheritance.

The Epistle is followed by the Gradual "*Collegerunt Pontifices,*" etc., which relates how the chief priests and the Pharisees agreed to put Jesus to death. This Gradual is in the second tone, and one of its peculiarities is the submerging of the melody in the under-fourth, d-c-a. This group of notes impresses upon the chants of the second tone a character of

earnestness, whereas, the same key, with the stronger intervals moving about the Tonic and Dominant is capable of expressing great jubilation. The principal sentiment of this Gradual is deep seriousness, effected by the frequent recurrence of the under fourth, d-c-a. After the Gradual, the Deacon sings the Gospel according to St. Matthew relating the triumphant entry of Jesus into Jerusalem.

Then follows the blessing of palms. It is introduced by an oration containing the petition that all those receiving the blessed palms, may go forth to meet Christ with good works, and through Him, enter into eternal joys. This prayer then goes over into a song of praise and thanksgiving, the Preface. This hymn of praise results from the relations of every created being to God. And since the entire spiritual and corporeal world has no other end and purpose than to praise His holy name, the Church unites with the heavenly spirits in the Trisagion, and the choir sings the "Sanctus." With five orations the celebrant performs the ceremony of blessing the palms. Guided by the Holy Spirit, the Church again restores the relations of the material world with God which are His due and which He wills; she beseeches the heavenly Father to "bless and sanctify this creature of olive, that whoever receive it may obtain protection of soul and body;" and while in the branches of palm and olive she recognizes the emblem of the triumphant victory of Divine mercy, she implores His blessing upon these outward signs, and an interior sanctification for the souls of the faithful. The symbol for this sanctifying of the corporeal creature is the sign of the Cross, made by the priest over the palm branches, because the Cross is the source of every grace and blessing. In the prayer which follows the aspersion with holy water and the incensing, reference is made to the great importance of Christ's entry into Jerusalem, and we ask that "as when He was coming to Jerusalem, a crowd of believers strewed with zealous devotion their garments in the way, we may prepare Him the way of faith, from which the storm of offence and the rock of scandal being removed, our works may flourish with boughs of holiness, so that we may be worthy to walk in His footsteps," etc.

Hereupon follows the distribution of the blessed palms to the clergy and the people, during which the choir sings two antiphons having the same beginning, "*Pueri Hebraeorum.*" An appropriate custom is to allow the boys to take part in these chants. Although not prescribed in the rubrics, the Church is pleased, upon this day, to see a mode of proceeding even more than ordinarily dramatic,

with a view of making a lasting impression upon the minds and hearts of the faithful, and, therefore, the employment of boys' voices in this place may be helpful in portraying how the Hebrew children, with their shouts of joy, joined in the homage which the people gave the Messias. Rarely do we meet with melodies in the liturgy possessed of such grace and comeliness, one might say "popularity," and which so well correspond to the situation, as exactly these two antiphons. The holy joy expressed in the first two phrases is given by the major third, f-a, when the "*Hebraeorum*" dies away, and is then continued by another third over the Dominant to the high c, at the word "*portantes.*" These two successive thirds are used by preference in the chants for the blessing of the palms. We find them first of all at the commencement of the antiphon "*Hosanna*" in the seventh tone as g-b-d,—then in the antiphon "*Pueri Hebraeorum*" of the first tone as f-a-c,—and again in the antiphon at the procession as g-b-d of the seventh tone. In the "*Pueri Hebraeorum*" the joy expressed in this group is moderated somewhat by a softer and lower compass of the notes of the first tone, while the antiphon "*Hosanna*" of the seventh tone has a character of more intense and exalted jubilation. The antiphon "*Cum appropinquaret*" which treats of the triumphant entry of the Saviour into Jerusalem, belongs to the seventh and eighth tones, and has a compass of one and a half octaves, from the starting point d of the eighth tone, till the limit of the seventh tone, g. If a large choir, comprising Tenor and Bass voices, is at the disposal of the director, he would do well to perform the antiphons as they are, without transposition, and to assign the phrase "*Hosanna, benedictus,*" etc., the high g, to the Tenors,—the dramatic character of this passage suggests such an arrangement,—the close "*Miserere nobis,*" may be sung by the united Bass and Tenor voices. If only medium or Bass voices are at his command, the antiphon ought to be transposed one tone lower. The execution is not easy, and one ought not venture to render these chants without careful preparation.

The procession with blessed palms is not only a commemoration of the entry of Jesus into Jerusalem, but it is likewise a figure of the glorious mystery of the Ascension, in which the mission of the Son of God upon earth found its completion, and Jesus, the King of the universe, entered into His eternal glory. This interpretation corresponds with the ceremony at the close of the procession. When the procession has arrived at the door

of the church, a few of the choristers enter, and close the doors against the approaching procession, to represent the barring of the gates of Paradise against the degenerate children of Adam, caused by original sin. Those inside sing the hymn "*Gloria laus*," etc., and represent the heavenly hosts chanting the Divine praises,—it is responded to by those outside, who repeat "*Gloria laus*," after each stanza of the hymn sung inside;—they represent the Church militant, and this antiphonal mode of chanting signifies that the Church desires at this season of reconciliation to echo in this world the celestial songs of jubilee, and to be associated with the citizens of God's kingdom. The doors, however, are impassably closed, and can only be opened by the atoning blood of the adorable Lamb, immolated upon the altar of the Cross. To imply the necessity of His mediation, at the close of the Hymn, the door is struck outside three times with the processional cross. The appeal is irresistible. Those inside immediately open the door, representing the veil of the temple being rent asunder, and the bursting of the gates of Gaza by another Samson, the strong One, emblematical of Christ bursting those eternal gates which open to our everlasting inheritances, and through which the procession, as the children of Adam enter, and join their voices with those within, as with the citizens of the heavenly Jerusalem, in one harmonious chorus of Divine praise; and thus they all advance toward the altar with palms in their hands, to adore the Lamb that sitteth upon the throne forever.—Such thoughts and sentiments are expressed in the hymn "*Gloria laus*." It is becoming to have boys sing this hymn within the church, because their youthful and innocent voices best portray the song of the angels. In this hymn, which is in the first tone, we find a magnificent antithesis between the first and the following stanzas which are always responded to by the repetition of "*Gloria laus*," which corresponds so well to the meaning of this beautiful text. The melody of "*Gloria laus*" moves about through the lower half of the first tone,—the melody of the other stanzas, however, which are assigned to the angels, progresses through the upper half of the scale, and with its clear, penetrating b-c, appears as a pleasing contrast to the more subdued melody of the lower part in which the mild f-d-a predominates,—and this is the melody for the chant of redeemed mankind.

After the doors have been opened, and the procession enters the church, the choir sings the antiphon "*Ingrediente Domino*." This chant does not partake of the joyousness ex-

pressed in the angels' song, but is joined to the more subdued melody of "*Gloria laus*" sung by redeemed mankind; because, as Guéranger says, "the days which separate this festival of triumph from the one it prefigures are not all days of joy;" and the procession is scarcely ended when the Church again resumes her mourning over the sufferings and death of the Saviour.

Thus terminates the ceremony of the blessing and procession of the palms. "Oh, God! Thy graces reveal to the ravished eyes of faith the true tree of life planted in Eden's garden, ever blooming under the heavenly ray of Thy eternal love. They cheer us with the promise that if we remain faithful here under the Cross which bore such precious fruits and flowers, we shall for all eternity sit beneath the shadow of Him Whom we have desired. "*Sub umbra illius quem desideraveram sedi*." (Cant. II.)

(From the German of Fr. Koenen.)

A. M. D. G.

Verschiedenes.

Am 13. Februar starb in dein Benedictiner-Stift zu Metten (Baiern) der hochwürdige Herr P. Utto Kornmüller, O. S. B., Kgl. geistl. Rath und Jubelpriester, im 84. Jahre seines Lebens und im 49. Jahre seiner hl. Ordensprofess.

P. Kornmüller war geboren am 5. Januar 1824 zu Straubing, genoss von Jugend an Unterricht in der Musik, und vervollkommnete sich darin während seiner Lycealstudien zu Regensburg unter Joh. Schrems, J. G. Mettenleiter. 1847 trat er in das Benedictinerkloster in Metten ein, wo er nicht lange nach seiner Profess 1858 den Chorregentendienst übernahm. Seine Schriften „Der Katholische Kirchenchor“, „Die Musik beim liturgischen Hochamte“, „Lexikon der kirchlichen Tonkunst“ — 2 Bände—, sowie viele Artikel und Abhandlungen in Zeitschriften, auch in unserer „Cäcilia“, gehören zu den besten und verdienstvollsten auf dem Gebiete der kathol. Kirchenmusik. Der Verstorbene veröffentlichte auch manche fromme und praktische Compositionen, und wirkte auch ausserdem, viele Jahre als Referent des Allg. deutschen Cäcilienvereines.

R. I. P.

Ueber unsere katholischen Indianer berichtet die Dezember-Nummer der „Katholischen Missionen“ wie folgt:

„Es dürfte Manche interessiren, zu erfahren, dass die Bestimmungen des Heiligen Vaters über den Kirchengesang bei den

christlichen Indianern getreulich zur Ausführung kommen. Beispielsweise singen die Sioux in Nord-Dakota (Benediktiner) beim Gottesdienst fast nur Gregorianischen Choral und zwar recht gut. Der hochw. Herr Ganss, selbst ein guter Musiker, war freudig überrascht, als er bei den Pfiemenherz-Indianern in Idaho einem Hochamte beiwohnte und die Rothäute die Choralmesse mit grosser Präzision und Würde aufführen hörte."

Ein ähnliches Lob sprach der Hochwste. Bischof A. F. Schinner von Superior vor ein paar Wochen aus über die Indianer von Odanah in seiner Diözese, welche unter der Leitung der Franziskaner-Väter stehen und in der Aufführung des vom Heiligen Vater vorgeschriebenen Kirchengesanges recht Erfreuliches leisten.

In diesem recht kirchlichen Gehorsam schliessen sich die katholischen Neger den Indianern an, wie aus der folgenden Mitteilung zu ersehen ist. Der hochw. Herr Pf. L. Keller, Pfarrer der Neger-Gemeinde zu Galveston in Texas, schreibt in der Januar-Nummer der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „Der Negerfreund“ das Folgende:

„Ein geistlicher Freund unserer Mission, der vor Kurzem auf Besuch hier war, erzählte Folgendes: „In meiner Pfarrei ist ein junger Mann, der mehrere Jahre in einem der bedeutendsten Kollegien des Nordens studierte. Letzten Sommer machte derselbe eine Reise, auf welcher er mehrere der grösseren Städte in Süd-Texas besuchte. Auf dieser Reise ging er in verschiedenen Städten ins Hochamt und in den Nachmittags- und Abends-Gottesdienst, und kam u. A. auch in die Negerkirche in Galveston, während des Hochamtes am Himmelfahrtsfeste. Der Gesang in dieser Kirche gefiel ihm so gut, dass er sich ausdrückte: „Seitdem ich aus dem Kolleg bin, habe ich nicht so guten Gesang gehört wie in der Negerkirche in Galveston.“ Diesem erlauben wir uns beizufügen, dass in aller Wahrscheinlichkeit die Art der Musik dem jungen Manne ebenso gefiel, wie das Singen selbst.

Unser Chor singt nur solche Messen u. s. w., die den Anforderungen der kirchlichen Obrigkeiten entsprechen, und derselbe hat schon öfters, von Priestern und Laien, ähnliches Lob wie das obige erhalten. J. K.

Bericht.

Anlässlich der Investitur des hochwürdigsten Herrn Prälaten P. M. Abbelen im Notre-Dame Kloster, am 29. Februar, sang der Schwesternchor beim Einzug des hochwürdigsten Herrn Erzbischofs das Resp. „Ecce Sacerdos“ von J. Sin-

genberger; zum Hochamte-Introitus und Communio—greg. Choral; Graduale und Tractus — theils Choral theils Recitation; Offertorium und „Constitues eos“ von A. J. Monar; Ordinarium Missae: Herz Jesu-Messe von L. Ebner; nach dem Hochamte das Gebet für den Papst: „Oremus pro Pontifice“ von S. Singenberger; Nachmittags in der Halle drei Chöre und zwei Recitativ-Arien aus Piel's Kantate „Gelobt sei Jesus Christus“; ausserdem als Instrumental-Nummern; Fidelio-Ouverture von Beethoven (8-händig); Festklänge von M. Burgert (Violine, Piano und Harmonium.)

Kurze Geschichte der Kirchenmusik.

(Fortsetzung)

Indes ein nennenswerther Aufschwung des Choralgesanges wurde auch durch das Tridentinum und die obengenannten Provinzialsynoden nicht erzielt. Der unkirchliche Sinn, wie Jakob, l. c. S. 391 schreibt, hatte schon in den meisten Ländern zu weit um sich gegriffen, als dass die vom römischen Stuhle ausgehende Reform eine bleibende Abwehr gegen die einreissende, durch und durch weltliche moderne Musik hätte bilden können. Viele glaubten besser als Päpste und Bischöfe zu verstehen, was schön und kirchlich sei; und es dünkte ihnen der Choral barbarisch und geistlos, wie Etwas, das man zwar aus unangenehmer Nothwendigkeit dort und da beibehalten müsse, das sich aber schon längst abgelebt habe.

XXII.

Auch der mehrstimmige Gesang in der Kirche schritt trotz dieser Bestrebungen und Anordnungen der kirchlichen Auctorität immer mehr dem Verfall zu.

Die neue Musikrichtung, welche in Venedig durch Willaert begonnen, schritt immer weiter vor und war besonders durch die beiden grössten Componisten Venedigs, Andrea und Giovanni Gabrieli, mit welchen die venetianische Schule ihren Glanz und Höhepunkt erreicht hat, zur Blüthe gelangt. Wenn auch namentlich der Erstere noch etwas mehr von der neuen Richtung sich zurückhielt, so gingen dennoch Beide auf der angefangenen Bahn immer weiter. Andrea Gabrieli*, der 1536 als Sänger in die Kapelle des Dogen in Venedig eintrat und 1566 die zweite Organistenstelle an der Kirche von S. Marco, als Nachfolger Merulo's, erhielt († 1586), verstand es, wie kaum ein Anderer, vielstimmige, mannigfach gegliederte Chöre mit einander zu verbinden, durch sie immer neue, höhere Effecte auszuprägen, die zugleich den Ernst religiöser Würde und Begeisterung keineswegs ausschlossen. Die in Joanelli's thesaurus†) ge-

* Vergl. Ambros, l. c. B. III. S. 523; Haberl, Caecil.-Kal. 1884, S. 32.

†Joanelli Pietro war ein Contrapunktist des 16.

druckte dreichörige Composition des Psalmes, Deus misereatur nostri überbietet Alles bis dahin Geleistete. Indem er über den gewöhnlichen Chor einen von hohen Stimmen, unter denselben einen von tiefen Stimmen setzt, entwickelt er durch die Mischung der Klänge einen staunenswerthen Glanz musikalischen Colorits.

Sein Neffe und Schüler Giovanni Gabrieli hat den Glanz der venetianischen Schule zur höchsten Entfaltung gebracht. In seinen Werken bauen sich 2- und 3-, auch 4-stimmige Chöre zu einem reichen Ganzen auf und zu all' der Fülle der antwortenden Chöre zieht er noch den Klangreichtum der Instrumente hinzu. In seinen Werken herrscht, sowohl was Wahl und Ordnung der Stimmen als auch der Chöre betrifft, die denkbarste Mannigfaltigkeit; bald bilden Alle zusammen eine einzige vollstimmige Gruppe; bald aber wird Chor gegen Chor aufgebaut; da antworten sie zu drei gegen drei, oder es wird die Stimme des einen zu dem Chor des zweiten hinübergezogen, um dann plötzlich viel-, wohl auch 16-stimmig, zusammenzutönen. Giovanni wird nicht selten der musikalische Tizian Venedigs genannt, wie Palestrina der Raphael Rom's war.

Die Renaissance der Kirchenmusik ward auf diese Weise vollständig. Die frühere Bedeutung der Einzelstimme eines Chores ist nun Nebensache; die harmonische Wirkung die Hauptsache; in diesem vorzugsweise gleichzeitigen oder homophonen Satze führt die einzelne Stimme keine selbstständige, melodische Sprache mehr. Es ist der harmonische Effect, auf den Alles abzielt. Daher Accordenfolgen, Modulationen, Ausweichungen, chromatische Fortschreitungen und Durchgänge, die dem diatonischen Gesange fremd sind; daher die Anwendung eines neuen, des harmonischen Prinzipes im Melodienbaue und zwar auch in der Hauptstimme. Hiezu taugt nun der liturgische Gesang nicht mehr; Gabrieli erfindet sich darum fast immer selbst das Gesangsthema zum hl. Texte, allzeit geistvoll und anregend, jedoch eben rein subjectiv und individuell. Ja selbst der arienmässige Solo-Gesang tritt schon stellenweise zum Vorschein. Giovanni Gabrieli*) starb schon in seinem 35. Lebensjahre (1612).

(Fortsetzung folgt.)

Jahrhunderts; 1568 erschien von ihm in Venedig dieser Thesaurus (Novi atque cath. Thesauri Musici libri quinque). Er enthaelt viele Motetten, von hervorragenden Meistern gearbeitet.—Die Proske'sche Bibliothek besitzt ein vollstaendiges Exemplar davon.

*) Vergl. Ambros, l. c. B. 3. S. 525; Haberl, l. c. 1880. S. 60.

Miscellany.

Is the Organ an Orchestra?

Many contemporary organists think it is, and there are some who are masters of the art of orchestrating their improvisations. At first thought the idea appears correct, but reflection shows that the coincidence is not possible. The orchestra is a union of different timbres with varying places in the harmonic scale, while the sonorous qualities of the organ, identical in production, show a uniform timbre. It is a misfortune that the first makers gave to their combinations of pipes names which presented ground for the identity between organ and orchestra. The words, flute, trumpet, oboe, violin, gamba, etc., indicate nothing which imitates other than remotely groups, but the method of supplying the air does not vary, and the apparent diversity of the orchestral instruments of the same name. The stops of the organ divide into several timbre arises from the material shape of the pipes which are governed by the same acoustic laws. In the orchestra there is an amalgamation of timbres; in the organ there is a complete fusion, and no one stop in a mass can predominate as in the orchestra in which even the ordinarily trained ear can distinguish the violin, the flute, the clarinet, cello, etc.; in the organ ensemble it is with the greatest difficulty that one perceives the distinction between flute and reed stops, and all the art of harmonists consists in obtaining a fusion of timbre.

Leave to the organ its proper qualities. As it exists in our day it has attained to perfection, its mechanical side leaves nothing to be desired. It is for the acoustician to find new timbres in couplers, in the forms and disposition of the pipes. It is for the artist to study attentively the resources of the organ with a view to realizing the effects of sonorous qualities in keeping with the distinction and well-defined character of the instrument.

(Eugen de Bricqueville.)

Time tests the works of men as it tries their hearts. In music, as in every other art, what is pure gold comes out of the furnace-heat; the dross is burned away.—(Paderewski.)

Corrigenda.

In der Musikbeilage zu No. 1 und 2 bitte zu corrigiren: Seite 18 im Titel Adoro statt Adore; Seite 20—muss am Ende der ersten Linie die erste Note der Finale (f) eine Achtel- statt Viertelnote sein.

